

## Natura o cultura? L'antropologia della letteratura tra Wolfgang Iser e Darwinismo letterario

Salvatore Cifuni

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

---

### Abstract

L'appello iseriano per un'antropologia della letteratura ha trovato terreno fertile negli Stati Uniti, dove è nato e si è diffuso il cosiddetto Literary Darwinism che, come Iser, ritiene che la letteratura – e quindi la finzione – sia un tratto radicalmente caratteristico dell'essere umano. Le due visioni però divergono sul modo in cui intendono il termine «finzione»: per Iser la finzione è limitata esclusivamente all'ambito letterario; per i darwinisti letterari il termine include un macrocosmo di fenomeni – tra i quali, ad esempio, il sogno e le «finzioni del quotidiano». È su questo punto di divergenza che il presente contributo intende riflettere, concentrandosi, in primo luogo, sulle diverse accezioni che i concetti di finzione e finzionalizzazione assumono nelle due visioni e la diversa ambizione che le caratterizza. All'atteggiamento spregiudicato dei darwinisti letterari, pronti ad affermare l'origine evolutiva dello *storytelling* si contrappone il carattere strettamente culturale dell'elemento antropologico ricercato da Iser. Così, pur nella convinzione che sia corretto vedere le tesi del darwinismo letterario come un ampliamento e un potenziamento di quelle iseriane – se si vuole una loro potenziale evoluzione – il presente contributo proverà a indicare alcuni limiti della posizione evoluzionista mostrando come, almeno per il momento, la bilancia della riflessione sulla narrazione penda decisamente a favore di una prospettiva antropologica più cautamente culturale.

Iser's invitation towards a literary anthropology found its breeding ground in the United States, where the so-called Literary Darwinism was born. Just like Iser, Literary Darwinism argues that literature – and more generally fiction – is a prominent human trait. The two approaches, however, show differences in the way in which they mean the term «fiction». For Iser, the domain of fiction must be meant only *within* literature; for the Literary Darwinists the term includes a macrocosm of phenomena – e.g. dreams and «everyday» fictions». This paper will focus on this point, reflecting on the different meaning that the two approaches attach to the concepts of fiction and fictionalization, and to their features. The author will compare the unprejudiced attitude of Literary Darwinists' – who maintains the evolutionary origins of storytelling – to the strictly cultural character of the anthropological element, as meant by Iser. Although confirming that it is correct to see literary Darwinism's theory as an extension and development of Iser's ones – as their evolution, in a way – this paper will show how, at present day, Iser's theories on fiction and narrative appears as more cautious and balanced.

---

### Parole chiave

Finzione, Iser, Letteratura, Antropologia, Darwinismo.

---

### Contatti

sal.cifuni@gmail.com

---

### 1. Gli inizi

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, Wolfgang Iser, dopo una carriera basata sullo studio dei testi letterari e sulla ricezione di questi ultimi, decide che è giunto il momento di osare. La pura esperienza di lettura non esaurisce più i suoi interessi accademici.

ci: bisogna iniziare, infatti, a ragionare sulla dimensione *antropologica* della finzione letteraria. Bisogna, cioè, intendere la finzione (letteraria) come strumento che l'uomo usa per rapportarsi al mondo e agli altri, come mezzo di creazione di significato.

Qualche anno più tardi, in America, uno studioso di letteratura, Joseph Carroll, decide di inserire la teoria dell'evoluzione nel suo campo di ricerca. Per Carroll, il raccontare storie, lo *storytelling*, è frutto di un vero e proprio adattamento evolutivo. Con la pubblicazione, nel 1995, di *Evolution and literary theory* nasce così il darwinismo letterario.

Discendenti alla lontana della svolta narrativa avvenuta negli anni Sessanta le tesi di Iser e del darwinismo letterario rappresentano il punto d'inizio di un nuovo corso di ricerche sulla narrazione, concentrato sull'elemento strettamente antropologico della tendenza narrativa.

Ma cerchiamo di venire al punto nodale che avvicina questi autori; punto che si potrebbe riassumere con le seguenti domande: e se il narrare non fosse semplicemente un *divertissement* ma piuttosto un modo, se non *il* modo, di apertura verso gli altri e verso il mondo?

E se fosse così, come opererebbe tale funzione?

Vediamo dunque cosa affermano in proposito gli autori presi in considerazione.

## 2. L'antropologia della letteratura di Iser

Conviene allora partire dai concetti base della riflessione iseriana. Dissentendo dall'idea comune che oppone la finzione, considerata una sorta di bugia, alla realtà, Iser afferma che finzionalizzare è «un mezzo per attualizzare il possibile [mentre la finzione, in generale, è] la condizione che permette la creazione di mondi» (*Fictionalizing* 939-40)<sup>1</sup> la cui realtà non può essere messa in discussione. Per esempio, sono finzioni le presupposizioni in epistemologia, le ipotesi nella scienza e le assunzioni comportamentali che guidano le nostre scelte. La cosa essenziale, secondo Iser, che avviene in queste 'operazioni mentali' è che in esse si viene a creare un doppio, un secondo mondo che oltrepassa il primo partendo, però, sempre da quest'ultimo. Questa infatti è, secondo Iser, la caratteristica fondamentale della finzione: realizzare una «simultaneità di ciò che è mutualmente esclusivo» (941). Simultaneità, si badi bene, che non è da prendere semplicemente come categoria temporale ma, piuttosto, come «compresenza di sfere fondamentalmente differenti in un modo che supera, in egual misura, sia tempo che spazio. La compresenza tira fuori la differenza, e questa a sua volta mette in moto un gioco di combinazioni tra i mondi coesistenti» (*The Fictive* 50-51).

Ora, sebbene ciò risulti vero per ogni tipo di finzione – e, in un certo senso, per ogni tipo di bugia – nel caso della finzione letteraria, tale caratteristica è accompagnata dalla permanenza del 'come se'; sarebbe a dire che la finzione letteraria è unica perché porta sempre con sé il riconoscimento della propria finzionalità – cosa che gli altri tipi di finzione, e le bugie, non fanno. Si pensi al sogno, suggerisce Iser. Partendo dal presupposto che esso significhi sempre qualcos'altro rispetto a ciò che mostra in 'superficie', possiamo dire che finzionalizzare e sognare operano nello stesso modo: producono un *raddoppiamento* di senso basato su un continuo oltrepassamento di 'confini' – confini che, nel caso del sogno, corrispondono a quelli del mondo reale. Dov'è, però, che le due dimensioni non sono più avvicinabili? Nel fatto che del sogno si è prigionieri, mentre della fin-

1. Dove non esplicitato il contrario, le citazioni sono tutte mie traduzioni.

zione letteraria no. Se nel caso del sogno, l'oltrepassato (il mondo 'reale') è, per dir così, dimenticato, nel caso della finzione letteraria, oltrepassato e oltrepassante (il mondo 'finzionale') sono sempre insieme. Per dirla con le parole dello studioso:

la finzionalità letteraria ha la struttura del doppio significato, che non è un significare di per sé, ma piuttosto una matrice per generare significato. Il doppio significato prende la forma di un simultaneo nascondimento e rivelamento, e dice sempre qualcosa che è diverso da ciò che intende, così da svelare qualcosa che oltrepassa ciò a cui si riferisce. (*Fictionalizing* 945)

Evidentemente, la struttura a doppio significato porta con sé una sorta di 'estasi' che spinge a eccedere ciò che c'è e che può significare e attualizzare ogni possibilità. Come scrive Iser: «questo raddoppiamento intrinseco della finzionalità può essere concepito come un «luogo di rispecchiamenti molteplici», nel quale ogni cosa è riflessa, rifratta, frammentata, incastrata, prospettivizzata, esposta o rivelata» (*Staging* 878).

Viene da domandarsi cosa abbia a che fare tutto ciò con l'antropologia. Ebbene, Iser collega la doppia dimensione della finzione alla struttura del *doppelgänger* di cui parla Plessner. È infatti noto che per l'antropologo tedesco l'essere umano non può prescindere dall'assumere un ruolo in società; ruolo che certamente non definisce univocamente l'individuo ma che, allo stesso tempo, contribuisce in modo essenziale a strutturarli. Come a dire che è solo a partire da questo altro-da-sé che si può avere un sé. Anche in questo caso allora, si individua un andamento simile a quello individuato da Iser che vede la possibilità attuarsi solo nel doppio e nel sorpasso di una condizione-limite. Come a dire, ancora una volta: si è, perché si è fuori da sé.

Le finzioni letterarie permettono, per dir così, una modifica della coscienza che rende accessibile quello che avviene solamente nei sogni; esse

si rivelano essere un apparire opposto a un essere [...] ma] allo stesso tempo questo apparire permette all'umanità di reinventarsi costantemente [...]. La finzione letteraria può essere quindi considerata come un'indicazione del fatto che gli esseri umani non possono essere presenti a se stessi – una condizione che ci rende creativi (persino nei nostri sogni) ma che ci impedisce di identificarci allo stesso tempo con ciò che abbiamo creato. (*Fictionalizing* 948)

Ma non solo.

Per Iser la finzione rivela qualcosa in più, almeno nella misura in cui, permettendo di superarci, rende altresì evidente la fondamentale inaccessibilità di noi stessi (a noi stessi). Secondo lo studioso infatti noi abbiamo bisogno di questa 'estasi' – uno spazio di «contraddizione regolata» (*The fictive* 74) simile a quello del sogno lucido, in cui siamo consapevoli di star sognando, quindi anche di star dormendo e, di conseguenza, siamo in un certo senso sia svegli che addormentati – perché non siamo in grado di essere totalmente presenti a noi stessi. Insomma, le nostre fondamenta essenziali ci rimangono precluse e la finzione mette l'accento proprio su questa stato di cose originario.

Così, con evidenti richiami a Plessner, leggiamo:

il mettere in scena della letteratura rende concepibile la straordinaria plasticità dell'essere umano che, proprio perché non sembra avere una natura determinabile, è in grado di espandersi in un gamma quasi illimitata di schemi culturali. L'impossibilità di essere presenti a noi stessi diventa la nostra possibilità di mettere in atto una pienezza che non conosce limiti. (*Staging* 881)

Non sappiamo, quindi inventiamo:

se desideriamo ottenere ciò che è impenetrabile, siamo spinti oltre noi stessi; e visto che non potremo mai essere sia noi stessi e sia ciò che, fuori di noi, trascendentalmente è necessario per predicare cosa significa essere, noi ricorriamo al finzionalizzare. (*Fictionalizing* 950)

Come si vede, e come dice lo stesso Iser, c'è finzione soprattutto dove la conoscenza è lasciata fuori: la finzione infatti,

diventa una modalità massimamente efficace quando la conoscenza e l'esperienza, intese come modi di comprendere il mondo, arrivano ai loro limiti d'efficacia. Essa ha a che fare con stati di cose che non possono mai essere totalmente presenti, visto che la vita empirica di per sé è chiusa sia alla conoscenza che all'esperienza. Il fare finta iscrive questa inaccessibilità in tutte le sue semplificazioni, permettendole di permeare l'intera gamma di schemi che sembrano dare presenza a ciò che non può mai esserlo.

Di notevole rilievo le conseguenze di questa premessa:

Il mettere in scena non può essere, quindi, una categoria epistemologica ma, piuttosto, una modalità antropologica che può reclamare lo stesso status di conoscenza ed esperienza in quanto capace di farci toccare ciò che queste ultime non riescono a penetrare. (*Staging* 883)

Così, lungi dall'essere una forma contingente ed inessenziale dell'uomo, la finzione è ciò che egli usa soprattutto per affrontare ciò che più di tutto gli risulta inconoscibile, sarebbe a dire il suo inizio e la sua fine: «i punti cardinali della nostra esistenza evitano la penetrazione cognitiva, se non anche quella percettiva» (*Fictionalizing* 951).

Posti di fronte a queste situazioni-limite, noi inventiamo, produciamo possibilità in grado, in qualche modo, di farla finita con ciò che ci resiste collegando l'inizio con la fine e con il durante. Attenzione, però: visto che si parla di finzioni letterarie, sappiamo già in partenza che queste possibilità sono finte, che si tratta di credenze – in loro, come detto, il 'come se' non scompare mai.

Ma perché tutto ciò? Tra le possibili risposte che vengono alla mente dello studioso, Iser predilige la seguente: finzionalizzare serve a «collegare insieme inizio e fine in modo da creare un'ultima possibilità attraverso la quale, sebbene non possa essere oltrepassata, illudersi di poter rinviare la fine» (954).

Molto altro ci sarebbe da dire intorno a questa particolare strategia messa in campo dall'uomo. Resta il fatto evidente che secondo Iser non c'è alcun dubbio che la finzione sia un tratto caratteristico, una disposizione profondamente radicata nel modo in cui siamo fatti; posizione questa che, senza alcun dubbio, pone l'autore tedesco sulla stessa lunghezza d'onda dei darwinisti letterari.

### 3. Il darwinismo letterario

Gli esponenti del *Literary Darwinism* pongono infatti come punti fermi della loro riflessione due proposizioni, l'una conseguenza dell'altra: «1) la mente si è evoluta attraverso un processo adattivo di selezione naturale; 2) la mente adattata produce la letteratura»

(Carroll, *Literary* XII).<sup>2</sup> Ciò significa che la letteratura adempie a una funzione adattiva, primaria e irriducibile che non può essere soddisfatta da nessun'altra caratteristica.

Ma qual è questa funzione? I tre maggiori esponenti del LD, Joseph Carroll, Jonathan Gottschall e Brian Boyd, hanno dato risposte parzialmente diverse tra loro. Vediamole.

### 3.1 Joseph Carroll

Per Carroll, la letteratura (intesa nel senso specificato) consiste in un caso speciale dell'attività cognitiva

volta a far orientare l'organismo nel suo ambiente – un ambiente che è in primo luogo fisico. La letteratura si distingue dalle altre forme di conoscenza per l'oggetto e il metodo. Il suo oggetto è l'esperienza umana e il suo metodo consiste nell'evocare la qualità sentita e soggettiva di quell'esperienza integrando comprensione concettuale a sensi ed emozioni. (153)

Il prodotto narrativo sarebbe quindi uno strumento atto a rimuovere la 'confusione del mondo', ordinandolo in maniera emotivamente e fantasiosamente significativa. Inoltre – e qui Carroll è in perfetto accordo con gli altri esponenti del movimento – essa «presenta situazioni simulate attraverso le quali possiamo modellare il nostro comportamento»: sarebbe a dire che ci aiuta a regolare la nostra organizzazione psicologica e ad 'entrare' nell'esperienza altrui. In sintesi, «contribuisce allo sviluppo sociale e personale e alla capacità di rispondere in maniera flessibile alle circostanze che cambiano» (160).

Evidentemente per Carroll, come per Iser, è nella flessibilità che l'essere umano ha il suo vantaggio, ed è proprio in questa flessibilità che la finzione letteraria trova il suo 'spazio di lavoro'.

### 3.2 Brian Boyd

Forse l'autore più letto e citato del *Literary Darwinism*, Brian Boyd, nell'ormai classico *On the origin of stories*, discute dell'aspetto evolutivo dello *storytelling* partendo da una premessa generica sull'arte e sul gioco. Le due assunzioni di fondo dell'autore sono: 1. «l'arte è un adattamento umano che deriva dal gioco» (*Origin* 14); 2. «per spiegare l'arte dobbiamo prestare attenzione all'attenzione [sic]» (*Literature* 8).

L'affermazione sul gioco è abbastanza chiara. Vista la sua essenziale presenza tra le specie più diverse – tutte le specie dei mammiferi, molti uccelli, alcuni rettili, alcuni pesci e sembra anche alcune specie di invertebrati – e visto il pesante dispendio di energia annesso, Boyd, come la stragrande maggioranza dei ricercatori, ritiene che il gioco sia un comportamento adattivo. Ciò perché «l'evoluzione può installare delle linee guida per agire – le 'impostazioni di fabbrica' della natura – ma per alcuni comportamenti fanno la differenza scelte più raffinate, perfezionate, e un maggior ventaglio di opzioni adatte ad essere utilizzate a breve termine e in base al contesto» (*Origin* 92). In questo senso, il gioco, con la caratteristica di ripetizione che lo contraddistingue, permette di alterare e fortificare il tono muscolare e il cablaggio neurale, rafforzando le connessioni sinaptiche e migliorando, così, le reazioni per eventuali situazioni di rischio future. In altre parole,

---

<sup>2</sup> Per «letteratura» Carroll intende «sia le forme orali che le scritte di narrazione, versi e rappresentazioni drammatiche» (103).

giocare in un contesto *sicuro* permette di allenare abilità e risposte comportamentali che risulteranno, o potrebbero risultare, fondamentali in futuro – e non è un caso, di conseguenza, che il gioco si sia evoluto per essere fortemente gratificante.

È a questo punto che entra in scena l'arte. Quest'ultima, secondo Boyd, rappresenta un «tipo di gioco *cognitivo*» che «stimola il nostro cervello più dei normali processi di routine ambientali» (94) – stimoli, ovviamente, che miglioreranno le risposte alle informazioni che verranno acquisite in seguito.

Ma non è finita qui, manca il perno attorno al quale si sviluppa tutto il ragionamento di Boyd: l'attenzione. L'arte «muore senza attenzione» (99), dato che è solo grazie alla sua capacità catalizzatrice che l'arte «modella le nostre menti [...] dai tempi delle filastrocche dell'infanzia a quelli dei cori organizzati delle case di riposo» (100). Questo sta a significare che senza l'elemento di condivisione legato all'attenzione, l'autostimolazione del gioco cognitivo chiamato 'arte' finirebbe per condurre alla nascita di soli mondi privati ed ermetici – cosa naturalmente fatale per una specie sociale come la nostra, che oscilla continuamente tra vari comportamenti 'attira-attenzione' quali quelli collaborativi, competitivi o di semplice vigilanza del gruppo. In sintesi, se gli animali (e i bambini molto piccoli) ottengono questi risultati attraverso il gioco, l'uomo li ottiene grazie all'arte. E forse in nessun altro campo più che in quello dell'apprendimento l'arte risulta fondamentale:

l'apprendimento sociale può ridurre di molto il tempo richiesto per trovare strategie di successo. Nel caso dell'arte, l'apprendimento sociale inizia con le protoconversazioni [tra genitori e figli] e prosegue, nel momento in cui vengono iniziati alle modalità artistiche del loro gruppo, quando i bambini cominciano rapidamente a riconoscere e riprodurre rime, poesie, canzoni, balli, disegni e *storie*. (105; corsivo mio)

Oltre a questo lato della medaglia, quello dello *sharing*, l'attenzione è vantaggiosa anche nel suo aspetto 'manipolativo', nel cosiddetto *shaping*. Sarebbe a dire che chi riesce ad attirare e/o a manipolare l'attenzione in maniera continuativa e (apparentemente) utile, ne trae evidentemente beneficio. Ed è proprio in funzione di questo meccanismo che nascono le narrazioni, distinte da Boyd in narrazioni di fatti e in finzioni narrative. Come si vede, anche nel suo caso, ci si rivolge ad una gamma di elementi ben più ampia rispetto a quella a cui si rivolge Iser. Così, le narrazioni hanno a che fare soprattutto col concetto evolutivo di *status*, inteso come connubio tra ruolo e posizione nella gerarchia sociale.

Esemplare, a riguardo, il caso del gossip, capace di dimostrare proprio il nesso fondamentale che esiste tra status e narrazioni. Inteso come insieme di storie vere o presunte tali, il gossip funziona da rilevatore/smascheratore di status e dei tentativi, riusciti e non, per ottenerlo. In questo modo, l'attività narrativa legata al gossip risulta vantaggiosa sia per chi la riceve, in quanto risulta capace di comprendere le dinamiche del gruppo, sia per chi le produce, poiché ottiene una posizione di potere allorquando fornisce notizie rilevanti o quando ne fabbrica di false (Sugiyama).<sup>3</sup>

Diverso, invece, il caso della narrazione strettamente finzionale, più concentrata sul consolidamento del tessuto sociale. Un esempio su tutti riguarda tragedie e satire e la loro capacità di incentivare la cooperazione tramite le emozioni punitive o vendicative che esse suscitano o sottolineando «il bisogno di vigilanza contro l'inganno e la manipolazione». Non si può inoltre ignorare il ruolo della finzione narrativa nella risoluzione del

---

<sup>3</sup> Questa dinamica è talmente importante che più della metà delle nostre conversazioni è spesa facendo gossip (Dunbar, Marriott, Duncan).

problema del sapere comune – nella misura in cui «le storie tradizionali garantiscono che tutti conoscano e reagiscano [...] ai valori fondamentali del gruppo» (*Origin* 196) – e soprattutto non si può tralasciare il ruolo della finzione nello sviluppo del senso morale. I racconti finzionali ci obbligano infatti a vedere le cose attraverso prospettive che non sono le nostre, in un certo senso ci abitua a pensare con la mente degli altri e, così, allenano e rafforzano il nostro ‘muscolo empatico’ (Mar et al.; Mar, Oatley e Peterson; Hakemulder; Kidd e Castano; Johnson, *Story*; Johnson, *Literary*; Bal e Veltkamp). La funzione evolutiva della fiction è, per Boyd, proprio questa: essa potenzia la nostra capacità ‘interpretativa’; ci permette di affinare la nostra capacità d’elaborazione delle informazioni sociali e, insieme, «ci permette di meta-rappresentare, di vedere un’informazione sociale dalla prospettiva di altri individui, di un altro tempo, di un altro luogo o sotto altre condizioni» (*Origin* 192). Così facendo, essa amplia e potenzia le nostre opzioni comportamentali, presentandoci tutta una serie di scenari alternativi su cui riflettere quando si dovrà prendere una decisione. Infine, essa rafforza ciò che Boyd chiama ‘creatività’, in quanto offre «incentivi per e pratica nel pensare oltre il qui e l’ora [e] nuovi punti di vista sulla realtà e sui modi nei quali questa può essere trasformata» (197). È allora solo grazie alla finzione e, in particolare, al suo estendere la nostra portata immaginativa che possiamo ragionare in termini di cause nascoste, di esempi ispiratori presi dal nostro passato, di modelli utopici e distopici, di scenari probabili o di ragionamenti per assurdo. Possiamo, pertanto, esplorare gli spazi del *possibile* solo perché molta di questa «indefinita enormità [...] si è concretizzata e particolarizzata attraverso gli esempi delle storie» (199).

In sintesi, come gli animali si preparano a risolvere i rischi della realtà con il gioco, guadagnandone in termini evolutivi, così per Boyd l’uomo risponde alle pressioni selettive del suo ambiente allenando l’abilità sociale e ampliando il repertorio di risposte comportamentali ad essa collegata attraverso le narrazioni, finzionali e non, raccontate a se stesso o agli altri.

### 3.3 Jonathan Gottschall

Jonathan Gottschall è l’ultimo arrivato tra i darwinisti letterari. Il contributo teorico dello studioso americano ha a che fare con la teoria degli scenari, una teoria presa in considerazione anche dagli altri autori del LD che trova, però, una vera esposizione sistematica solo con Gottschall.

Il primo passo del ragionamento di Gottschall ha a che fare col rapporto tra storie – intese in maniera molto vasta, annoverando tra esse la letteratura, i sogni, i proverbi, gli esempi, i gossip e così via – e problemi. Come molti prima di lui, lo studioso vede in questi ultimi l’ingrediente chiave di ogni narrazione: «in tutto il mondo, le storie riguardano quasi sempre delle persone (o degli animali personificati) con dei problemi. Le persone vogliono a tutti i costi qualcosa: sopravvivere, conquistare una ragazza o un ragazzo, ritrovare un bambino scomparso. Ma grossi ostacoli si ergono tra i protagonisti e ciò che vogliono». Praticamente «tutte le storie – comiche, tragiche, romantiche – sono incentrate sugli sforzi di uno o una protagonista per ottenere, di solito a qualunque costo, ciò che desidera» (Gottschall 70). La formula di ogni storia diventa, quindi,

storia = personaggio + situazione difficile/problema + tentativo di superamento.

Acquisito questo, si arriva al nucleo teorico della proposta di Gottschall che riguarda, come detto, gli scenari. Tradizionalmente, la teoria degli scenari afferma che la funzione

dell'attitudine narrativa umana consiste nel fornire scene immaginarie grazie alle quali è possibile prefigurarsi comportamenti, conseguenze dei comportamenti, reazioni e così via. Tuttavia, negli autori più sofisticati, e Gottschall è tra questi, il concetto di scenario è connesso a un ulteriore elemento: la simulazione. Per l'autore americano, infatti, le storie costituiscono, per la mente umana, l'analogo dei simulatori di volo: come questi preparano i piloti ai voli, così il narrare ci prepara alle grandi sfide del mondo; allo stesso modo, similmente al simulatore di volo la finzione narrativa ci fa vivere esperienze forti rimanendo al sicuro.<sup>4</sup>

Evidente la ricaduta darwiniana del ragionamento: le storie ci attraggono – cioè ci avvantaggiano evolutivamente – per la possibilità che offrono di fare pratica, di *vivere* delle situazioni, senza correre rischi.

Va ad ogni modo detto che la specifica originalità della proposta di Gottschall va ritrovata nel particolare tipo di simulazione che l'autore prende in considerazione. A differenza di altri teorici degli scenari,<sup>5</sup> Gottschall ha in mente un tipo di simulazione *implicita*. Facendo leva sulle ricerche sui neuroni specchio e chiamando in causa il cosiddetto 'apprendimento di Hebb',<sup>6</sup> Gottschall propone un tipo di meccanismo che lavora sottotraccia. Più precisamente, è una simulazione che si basa sulla memoria *implicita*, su ciò che il cervello 'sa' e noi no, su ciò che è inconscio ma che sta dietro a ogni nostra elaborazione. L'esperienza finzionale determinerebbe, in sostanza, nuove connessioni, così da preparare le nostre vie nervose che regolano le risposte alla vita reale (82).

Il processo sarebbe quindi il seguente: di fronte a una narrazione, si attiva il sistema che fa capo ai neuroni specchio, grazie al quale viviamo fisicamente ciò che sentiamo, leggiamo o guardiamo (seppur, come è ovvio che sia, in grado minore); nel momento in cui questi stimoli si ripetono, le connessioni neurali che producono le reazioni che viviamo di riflesso diventano man mano sempre più forti e rapide; in caso di necessità, non ci sarà, allora, bisogno di richiamare esplicitamente il ricordo, perché il cervello risponderà automaticamente applicando le reazioni che ha appreso in precedenza.

#### 4. Conclusioni

Come si può vedere da questa breve rassegna, sebbene il punto di partenza tra la prospettiva iseriana sia simile a quella darwinista, condividendo entrambe l'idea che la finzione letteraria/narrativa faccia parte dell'essere umano in maniera essenziale, esse sono tuttavia separate dal modo in cui tale intenzione condivisa trova il suo sviluppo: mentre una prospettiva, la prima, è meno 'ambiziosa', limitata com'è a un discorso esclusivamente culturale, l'altra è più temeraria, legata alla ricerca di un 'pezzo' di natura umana; di conseguenza, mentre una risulta più circoscritta nell'identificare gli artefatti finzionali, l'altra, bene o male, non ha paura di considerare elementi anche esterni alla letteratura e alla tradizionale concezione di narrazione.

Ora, sebbene la prospettiva darwinista possa essere considerata come l'evoluzione (almeno potenzialmente) di una prospettiva culturale *à la* Iser, il rigore scientifico non ci

---

<sup>4</sup> Per un approfondimento su questo argomento, si veda Oatley.

<sup>5</sup> Tra tutti, si veda Pinker *Mente, Tabula*.

<sup>6</sup> È la regola fondamentale dell'apprendimento, proposta per la prima volta dallo psicologo Donald Olding Hebb nel 1949, secondo la quale «*what fires together, wires together*», cioè neuroni che si attivano contemporaneamente rinforzano il loro legame e, al ripetersi della scarica, si attiveranno sempre più velocemente.



permette di assumerla nella sua totalità. Questo perché, chi più chi più meno, nessuno dei darwinisti letterari è riuscito a fornire una spiegazione metodologicamente adeguata all'affermazione sull'adattività dello strumento letterario/narrativo. Infatti, se si prendono come riferimento le quattro domande di Tinbergen – una sorta di vademecum metodologico per chi voglia affermare la componente evolutiva di un certo tratto che prevede la ricostruzione di un quadro molto complesso avente a che fare con lo sviluppo ontogenetico dell'individuo, con quello filogenetico della specie, con i meccanismi fisici, chimici, psicologici o ambientali che lo fanno funzionare concretamente e con il vantaggio selettivo che il tratto ha prodotto – ci si accorge che il corpo della tesi darwinista nasce, in realtà, amputato di parti fondamentali. Infatti, Carroll, Boyd e Gottschall si concentrano, come si è visto, quasi esclusivamente sulla funzione che lo storytelling soddisfa e non anche su tutto il resto.

Ma a prescindere da queste brevi considerazioni c'è un'altra riflessione da fare per comprendere perché la tesi darwinista non è pienamente accettabile.

Il problema ha a che fare di nuovo con le domande di Tinbergen e con una in particolare: sebbene infatti, in riferimento al raccontare, sia possibile rispondere alla domanda sull'ontogenesi (Gopnik; Calabrese, *Neurogenesis*), sui meccanismi che lo guidano (Young e Saver; Mar; Troiani et al.) e, bene o male, come abbiamo visto, sulla funzione, ben diverso, se non impossibile, è il discorso una volta che lo si affronti dal punto di vista filogenetico. Vediamo perché.

Dal punto di vista della storia evolutiva, l'uomo si è evoluto anatomicamente nell'uomo che conosciamo durante il Pleistocene, l'epoca geologica che si estende da circa 3 milioni a circa 12000 anni fa. Chiunque, quindi, voglia ragionare sul carattere filogenetico della narrazione deve fare riferimento, di conseguenza, anche a questo periodo e al periodo subito precedente. Il problema semplice, quanto per ora insormontabile, è che non abbiamo alcuna possibilità di sapere come vivessero i nostri antenati a quel tempo. Come scrive Jonathan Kramnick: «non sappiamo niente del linguaggio di quel tempo, non conosciamo le storie che gli uomini della pietra avrebbero potuto raccontarsi. Non abbiamo alcun motivo per pensare che un qualsiasi tratto di un ipotetico 'disegno' narrativo abbia risposto a un qualsiasi tipo di pressione evolutiva nell'ambiente del Pleistocene» (330). Di conseguenza, non è in alcun modo possibile affermare con pretesa scientificità che la tendenza narrativa si è evoluta perché soddisfaceva l'arcaica funzione X, Y o Z. Nessuno, purtroppo, è in grado di saperlo. In definitiva, qualsiasi ipotesi sull'origine evolutiva della narrazione non può assolutamente essere in grado di rispondere a tutte e quattro le domande di Tinbergen. Ricostruire il percorso filogenetico del tratto è impraticabile.<sup>7</sup>

La proposta culturale di Iser è allora, almeno concettualmente, più corretta. Dico 'solo concettualmente' perché, a mio avviso, almeno per alcune questioni, Iser si limita ad abbozzare le sue ipotesi interpretative. Faccio riferimento, ad esempio, a un problema su tutti: perché l'autore restringe così tanto il 'tipo' di narrazione a cui ci si riferisce? La letteratura, più che un elemento autonomo, sembra essere piuttosto il derivato di una tendenza narrativa molto più ampia e, in questo senso, fa bene Gottschall ad includere sotto la dicitura 'narrazioni' cose così diverse tra loro.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Per un'ipotesi comunque interessante, si veda Abbott.

<sup>8</sup> Una tendenza narrativa, si badi bene, che ha certamente a che fare anche, o soprattutto, con la base identitaria di ogni individuo, col modo in cui l'essere umano elabora la realtà e con i perni attorno ai quali gira ogni cultura (Dennett; Bruner; Calabrese, *Neuronarratologia*; Herman; Gottschall).

In conclusione, sebbene a mio avviso sia, forse, una soluzione solamente temporanea, l'impostazione *culturale* che contraddistingue la prospettiva iseriana – e quella cognitivista di David Herman, per esempio – si rivela essere la più rigorosa scientificamente. Allo stesso tempo, però, l'approccio darwinista – corretto dagli errori dei suoi maggiori esponenti – è quello più in grado di costruire un quadro interdisciplinare formato da ricerche antropologiche, linguistiche, neuroscientifiche e cognitive; cosa questa di notevole rilievo nella misura in cui restituisce alla riflessione sulla letteratura quell'ampiezza metodologica e concettuale di cui essa necessita se vuole farsi portavoce di un ripensamento di alcuni, ormai superati, paradigmi sull'umano.

## Bibliografia

- Abbott, H. Porter. "The evolutionary origins of the storied mind: Modeling the prehistory of narrative consciousness and its discontents." *Narrative* 8.3 (2000): 247-56. Stampa.
- Bal, Matthijs P. e Martijn Velkamp. "How does fiction reading influence empathy? An experimental investigation on the role of emotional transportation." *PloS one* 11.8 (2013). Web.
- Boyd, Brian. "Literature and Evolution: a bio-cultural approach." *Philosophy and Literature* 29 (2005): 1-23. Stampa.
- . *On the origin of stories. Evolution, cognition and fiction*. Cambridge-London: Belknap Press of Harvard UP, 2009. Stampa.
- Bruner, Jerome. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Trad. M. Carpitella. Roma-Bari: Laterza, 2002. Stampa.
- Calabrese, Stefano, ed. *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipolibri, 2009. Stampa.
- . "Neurogenesi del controfattuale." *Enthymema* 8 (2013): 96-109. Web.
- Carroll, Joseph. *Evolution and literary theory*. Columbia-London: U of Missouri P, 1995. Stampa.
- . *Literary Darwinism. Evolution, human nature and literature*. New York-London: Routledge, 2004. Stampa.
- Dennett, Daniel C. "The self as a center of narrative gravity." *Self and consciousness: Multiple perspectives*. Hillsdale: Erlbaum, 1992. 275-88. Stampa.
- Dunbar, R.I.M, Anna Marriott e N.D.C. Duncan. "Human conversational behaviour." *Human nature* 8.3 (1997): 231-46. Stampa.
- Gopnik, Alison. *Il bambino filosofo: come i bambini ci insegnano a dire la verità*. Trad. F. Gerla. Torino: Bollati Boringhieri, 2010. Stampa.
- Gottschall, Jonathan. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*. Trad. G. Oliviero. Torino: Bollati Boringhieri, 2014. Stampa.
- Hakemulder, Jemeljan. *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*. Amsterdam: John Benjamins, 2000. Stampa.

- Hebb, Donald O. *L'organizzazione del comportamento*. Trad. R. Grande. Milano: Franco Angeli, 1975. Stampa.
- Herman, David. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge-London: MIT P, 2013. Stampa.
- Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore-London: The Johns Hopkins UP, 1989. Stampa.
- . "Fictionalizing: The Antropological Dimension of Literary Fictions." *New Literary History* 21.4 (1990): 939-55. Stampa.
- . "Staging as an Anthropological Category." *New Literary Story* 23.4 (1992): 877-888. Stampa.
- . *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1993. Stampa.
- . "The Significance of Fictionalizing." *Anthropoethics* III.2 (1997). Web.
- Johnson, Dan R. "Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions." *Personality and Individual Differences* 52 (2012): 150-55. Stampa.
- . "Transportation into literary fiction reduces prejudice against and increases empathy for Arab-Muslims." *Scientific Study of Literature* 3.1 (2013): 77-92. Stampa.
- Kidd, David C. e Emanuele Castano. "Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind." *Science* 342 (2013): 377-80. Stampa.
- Kramnick, Jonathan. "Against Literary Darwinism." *Critical inquiry* 37.2 (2011): 315-47. Stampa.
- Young, Kay e Jeffrey L. Saver. "The neurology of Narrative." *Substance* 94/95 (2001): 72-84. Stampa.
- Mar, Raymond A. "The neuropsychology of narrative: Story comprehension, story production and their interrelation." *Neuropsychologia* 42.10 (2004): 1414-34. Stampa.
- Mar, Raymond A. et al. "Bookworms versus Nerds: Exposure to Fiction versus Non-Fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds." *Journal of Research in Personality* 40 (2006): 694-712. Stampa.
- Mar, Raymond A., Keith Oatley e Jordan B. Peterson. "Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes." *Communications* 34 (2009): 407-28. Stampa.
- Oatley, Keith. "The mind's flight simulator." *The Psychologist* 21.12 (2008): 1030-32. Stampa.
- Pinker, Steven. *Come funziona la mente*. Trad. M. Parizzi. Milano: Mondadori, 2002. Stampa.
- . *Tabula rasa. Perché non è vero che gli uomini nascono tutti uguali*. Trad. M. Parizzi. Milano: Mondadori, 2006. Stampa.
- Plessner, Helmuth. "Ruolo sociale e natura umana." *Al di qua dell'utopia. Saggi di sociologia della cultura*. Trad. F. Salvatori. Torino: Marinetti, 1974. 27-66. Stampa.

- Scalise Sugiyama, Michelle. "On the Origins of Narrative: Storyteller Bias as a Fitness-Enhancing Strategy." *Human nature* 7.4. (1996): 403-25. Stampa.
- Troiani, Vanessa, et al. "The neural correlates of narrative discourse: An investigation using arterial spin-labeling." *Brain and Language* 99.1 (2006): 204-05. Stampa.
- Tinbergen, Nikolaas. "On aims and methods of ethology." *Zeitschrift für Tierpsychologie* 20 (1963): 410-33. Stampa.